



Mulleres, guerras e memorias subalternas de Filipinas a Galicia: Os (des)afectos en Merlinda Bobis e Simón Casal¹

Carolina Núñez-Puente²

Recibido: 11 de xaneiro de 2020 / Aceptado: 12 de xuño de 2020

Resumo. Este artigo compara dúas creacións culturais, “Fish-hair woman” (i.e. Muller pelo-peixe) (1999) –un relato da filipino-australiana Merlinda Bobis– e *Lobos sucios* (2015) –unha película do galego Simón Casal, ámbalas dúas inspiradas en feitos reais. O meu obxectivo principal é analizar a representación das mulleres en tempos de guerra, xa que raramente pasan á historia; así pois, considero meus obxectos de estudo como memorias subalternas (ex. Traverso 2007) que poden intervir no discurso histórico. A miña perspectiva crítica é interdisciplinar, incluíndo estudos sobre violencia de xénero (ex. Sanford, Stefatos e Salvi 2016), memoria histórica (ex. Yusta 2018), teoría dos afectos (ex. Ahmed 2004) e feminismo (ex. García 2018). A pesar da distancia xeográfica entre os escenarios de *Lobos sucios* e “Fish-hair woman”, as protagonistas mostran que as mulleres rurais teñen talento e capacidade de liderado suficientes para levar a cabo accións decisivas nos ámbitos público e privado. Moitos temas desenvolvidos en ambas as obras coinciden: a violencia contra as mulleres multiplícase durante as loitas armadas (ex. abuso sexual, tortura), mentres elas se arranxan para sobrevivir e mesmo rebelarse; a natureza, particularmente o río, ofrece asistencia ás vítimas das contendas; o coidado e o sobrenatural vencéllanse á muller rural máis aló dos parámetros patriarcais; finalmente, o amor intersubxectivo, especialmente entre persoas de culturas diferentes (i.e. unha filipina e un australiano, unha galega e un belga), revélase como unha forza poderosa para combater o horror da guerra. Bobis e Casal fan un uso sofisticado dos recursos formais (ex. realismo máxico, simbolismo) que convidan o público a inserirnos na atmosfera das súas tramas e reflexionar sobre elas. Ademais de denunciar a violencia de xénero nos conflitos armados, Bobis e Casal mostran que as vidas das mulleres rurais –a súa coraxe, resiliencia e solidariedade– están lonxe do estereotipo patriarcal, merecendo ser revisadas en profundidade.

Palabras chave: Merlinda Bobis; Simón Casal de Miguel; xénero; clase social; guerra; memorias subalternas; teoría dos afectos; feminismo.

[es] Mujeres, guerras y memorias subalternas de Filipinas a Galicia: Los (des)afectos en Merlinda Bobis y Simón Casal

Resumen. Este artículo compara dos obras, “Fish-hair woman” (i.e. Mujer pelo-peze) (1999) –un relato de la filipino-australiana Merlinda Bobis– y *Lobos sucios* (2015) –una película del gallego Simón Casal–, ambas inspiradas en hechos reales. Mi objetivo principal es analizar la representación de las mujeres en las guerras, ya que raramente pasan a la historia; así pues, considero mis objetos de estudio como memorias subalternas (ej. Traverso 2007) que pueden intervenir en el discurso histórico. Mi perspectiva crítica es interdisciplinar, incluyendo estudios sobre violencia de género (ej. Sanford, Stefatos y Salvi 2016), memoria histórica (ej. Yusta 2018), teoría del afecto (ej. Ahmed 2004) y feminismo (ej. García 2018). A pesar de la distancia entre los escenarios de *Lobos sucios* y “Fish-hair woman”, las protagonistas muestran que las mujeres rurales tienen talento y capacidad para llevar a cabo acciones decisivas en los ámbitos público y privado. Muchos temas desarrollados en ambas obras coinciden: la violencia contra las mujeres se multiplica durante las luchas armadas (ej. abuso sexual, tortura), mientras ellas se las arreglan para sobrevivir y rebelarse; la naturaleza, particularmente el río, ofrece asistencia a las víctimas de las contiendas; el cuidado y lo sobrenatural se vinculan a la mujer rural más allá de los parámetros patriarcales; finalmente, el amor intersubjetivo, especialmente entre personas de culturas diferentes (i.e. una filipina y un australiano, una gallega y un belga), se revela como una fuerza poderosa para combatir el horror de la guerra. Bobis y Casal hacen un uso sofisticado de los recursos formales

¹ Este traballo foi financiado polas axudas do Pacto de Estado contra a Violencia de Xénero (Ministerio da Presidencia, Relacións coas Cortes e Igualdade) a través do Convenio de colaboración entre a Vicepresidencia e Consellería de Presidencia, Administracións Públicas e Xustiza, e a Universidade da Coruña para o desenvolvemento de medidas concernentes ao devandito Pacto

² Universidade da Coruña. Departamento de Letras (Estudios Ingleses).
Correo-e: c.nunez@udc.es; <https://orcid.org/0000-0003-0806-0887>.

(ej. realismo mágico, simbolismo) que invita al público a insertarnos en la atmósfera de sus tramas y reflexionar sobre ellas. Además de denunciar la violencia de género en los conflictos armados, Bobis y Casal muestran que de las vidas de las mujeres rurales están lejos del estereotipo, mereciendo ser revisadas en profundidad.

Palabras clave: Merlinda Bobis; Simón Casal de Miguel; género; clase social; guerra; memorias subalternas; teoría del afecto; feminismo.

[en] Women, Wars, and Subaltern Memories from the Philippines to Galicia: (Dis)Affections in Merlinda Bobis and Simón Casal

Abstract. This article compares two cultural creations, “Fish-hair woman” (1999) –a story by the Filipina-Australian author Merlinda Bobis– and *Lobos sucios* (2015) –a film by the Galician director Simón Casal de Miguel, both inspired by real events. My principal aim is to analyze the representation of women in war times, as they rarely go down in history; therefore, I consider my objects of study as examples of subaltern memories (e.g. Traverso 2007) that can intervene in historical discourse. My critical perspective is interdisciplinary, including studies on gender violence (e.g. Sanford, Stefatos, and Salvi 2016), historical memory (e.g. Yusta 2018), affect theory (e.g. Ahmed 2004), and feminism (e.g. Garcia 2018). Despite the geographical distance between the scenarios of *Lobos sucios* and “Fish-hair woman”, the protagonists show that rural women have enough talent and leadership skills to carry out decisive actions in both the private and public domains. Many of the topics developed in both oeuvres also coincide: violence against women multiplies during armed struggles (e.g. sexual abuse, torture), while they cope to survive and even rebel against injustices; nature, in particular the river, is portrayed as an agent of assistance to the victims of battles; care and the supernatural are linked to the rural woman beyond patriarchal parameters; finally, intersubjective love, especially between people of different cultures (i.e. a Filipina and a male Australian, a Galician woman and a Belgian man), is revealed as a powerful force to combat war horror. Bobis and Casal make sophisticated use of formal resources (e.g. magic realism, symbolism) that invites the public to enter into the atmosphere of their plots and reflect on them. Besides denouncing gender violence in armed conflicts, Bobis and Casal show that rural women’s lives –their courage, resilience, and solidarity– are far from the patriarchal stereotype, deserving to be revised in depth.

Keywords: Merlinda Bobis; Simón Casal de Miguel; Gender; Social Class; War; Subaltern Memories; Affect Theory; Feminism.

Sumario. 1. Introducción. 2. Consideracións iniciais: resumo dos argumentos e outros detalles. 3. Marco teórico: memorias subalternas, teoría dos afectos e estudos feministas. 4. Unha aproximación aos (des)afectos en Bobis e Casal. 4.1. Personaxes: alén do (sobre)natural, o xénero e a clase. 4.1.1. O (sobre)natural. 4.1.2. As mulleres. 4.1.3. Os homes. 4.2. Temas: combatendo a violencia (contra as mulleres, a memoria, etc.) desde a ética do coidado e o amor intersubxectivo. 4.2.1. A violencia de xénero.

4.2.2. Memoria e historia. 4.2.3. A ética do coidado. 4.2.4. O amor e a sexualidade intersubxectivos. 4.3. Recursos formais: xénero(s), linguaxe(s) e simbolismo. 4.3.1. Xénero(s). 4.3.2. Linguaxe(s), simbolismo e outras figuras. 5. Conclusión. 6. Referencias bibliográficas.

Como citar: Núñez-Puente, C. (2020): “Mulleres, guerras e memorias subalternas de Filipinas a Galicia: Os (des)afectos en Merlinda Bobis e Simón Casal”, en *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* 23, pp. 275-293.

1. Introducción

A Guerra Civil de Serra Leoa (1991-2002) é coñecida polas innumerables violacións dos dereitos humanos que ocorreron. Algúns días antes de testificar ante o Tribunal Especial, unha muller que fora vítima da guerra solicitou que se lle permitira, xunto con outros superviventes, representar unha obra teatral para o persoal dos xulgados. Déronlle permiso. Tras a representación, os membros da audiencia recoñeceron que súa percepción da guerra “had been immeasurably intensified and deepened, despite their previous exposure to innumerable hours of courtroom testimony” (Stepakoff 2008: 25). O que ocorreu coa obra de Serra Leoa demostra que a arte nos permite avaliar cuestións de contido (como as relacións cotiás) e modos de narrar (como as elipses) que exceden os rexistros oficiais, enriquecendo o noso coñecemento dunha época concreta. Ademais, a arte é unha canle excelente para mostrar (des)afectos e conectarnos coas nosas emocións, facendo que a súa mensaxe sexa memorable. Afondar no noso coñecemento do pasado é un dos obxectivos deste artigo, que analiza de xeito comparativo dúas manifestacións artísticas baseadas en acontecementos históricos: “Fish-hair woman” (1999), un relato da autora filipina-australiana Merlinda Bobis e *Lobos sucios* (2015), un filme do director galego Simón Casal de Miguel.

Como se desprende da miña análise, a violencia contra as mulleres é un fenómeno transnacional que require dos investigadores e das investigadoras a adopción dunha perspectiva transnacional. Amais de transnacional, o meu enfoque crítico tamén é interdisciplinario e deriva dos estudos sobre a memoria histórica (ex. Ramblado 2014 e Yusta 2018), os afectos (ex. Ahmed 2004 e Damasio 1994, 2003) e a teoría feminista (ex. Irigaray 1997 e Garcia 2018). Outro dos meus obxectivos é examinar a representación das mulleres en conflitos armados, posto que as súas historias rara vez aparecen reflectidas nos discursos históricos hexemónicos. A pesares da distancia xeográfica entre os escenarios de “Fish-hair woman” e *Lobos*

sucios, Filipinas no primeiro caso e España –en concreto, Galicia– no segundo, o relato e a película teñen varias características comúns: en primeiro lugar, as protagonistas femininas demostran que as mulleres do rural teñen a capacidade de liderado e o talento necesario (como a sabedoría ancestral) para levar a cabo accións decisivas nos ámbitos público e privado en períodos de (pos)guerra.

“Fish-hair woman” e *Lobos sucios* tamén comparten temas e recursos formais. Nos conflitos armados, exerce violencia contra as mulleres (abusos sexuais ou tortura) mentres que elas loitan por sobrevivir e, a un tempo, rebelarse contra a inxustiza. A ética do coidado e o sobrenatural relaciónanse coas mulleres do rural mentres que elas poñen en valor o que o patriarcado relega á categoría de “outro” (ex. a clase obreira ou a maxia); a natureza, particularmente o río, conduce á liberdade do pobo xudeu na película e facilita a denuncia dos crimes do goberno filipino no relato; ademais, a amizade e o amor intersubxectivo, especialmente entre persoas de culturas diferentes (como unha filipina e un australiano, unha galega e un belga), revélanse como forzas poderosas para resistir e combater os horrores da guerra.

Lobos sucios e “Fish-hair woman” empregan os recursos formais dun xeito sofisticado (ex. o realismo máxico e o simbolismo), invitando ao público a penetrarmos na atmosfera dos seus argumentos e incentivándonos a procurar máis detalles sobre a historia silenciada das mulleres. Cando falan, as mulleres do rural son claras, precisas e sinceras, practicando unha antirretórica propia do feminismo de base, que é tanto afectiva como práctica (Anzaldúa 1990). Ademais de denunciar a violencia de xénero, Bobis e Casal conseguen amosar que as mulleres “de clase baixa”, aínda que sexan vítimas, están moi lonxe do estereotipo patriarcal: son competentes, fortes, valentes e solidarias con persoas de dentro e fóra da súa contorna. O obxectivo principal deste artigo é render un sentido tributo as estas heroínas anónimas.

2. Consideracións iniciais: resumos argumentais e outros detalles

“Fish-hair woman” (Bobis 1999) é unha historia de denuncia e sacrificio ambientada en Iraya, un nome ficticio para unha das aldeas de Filipinas que foron masacradas na chamada “Guerra total” (Bobis 2010 e Herrero 2016) que levaron a cabo os militares partidarios de Ferdinand Marcos contra a suposta insurxencia comunista (1987-1989). Estrella, a heroína tamén coñecida como Muller pelo-peixe, ten unha habilidade extraordinaria: emprega o seu cabelo de 12 metros como unha rede para rescatar do río os cadáveres dos “*Desaparecidos*” (Bobis 1999: 16) e, por tanto, reportar crimes de guerra. A súa vida complicase coa chegada dun novelista australiano (Tony McIntyre) de quen se namora profundamente, provocando os celos de Ramon, o sarxento novo. Bobis produciu unha obra de teatro, *River, river* (2006), e unha novela, *Fish-hair woman* (2012), baseadas nos mesmos acontecementos que tamén son en parte históricos e en parte (auto)biográficos.

Lobos sucios (Casal 2015) contén moitas personaxes e subtramas, dúas características que algúns críticos de cine non terminaron de comprender ben (vid. “*Lobos sucios*. Críticas”). Con todo, estas complexidades son necesarias nun filme de denuncia, sacrificio e solidariedade intercultural en tempos de crise³. As personaxes son maiormente galegas, alemás, andaluzas, belgas e inglesas, e as subtramas principais aluden á Segunda Guerra Mundial e ao Holocausto. A acción desenvólvese na Galicia do 1944, na aldea de Casaio, onde houbo unha mina de wolframio, un mineral que o ditador Francisco Franco subministrara aos nazis (1942-1944)⁴. A mina é fonte de ingresos para as galegas e galegos empobrecidos que traballan alí xunto con prisioneiros políticos. O que estes traballadores e traballadoras descoñecen é que a Alemaña nazi emprega o wolframio para construír tanques e outras armas, unha actividade que os Aliados queren

³ A aposta de *Lobos sucios* pola pluralidade coincide coa concepción poshumanista do suxeito que ten “an enlarged sense of interconnection between self and others, including the non-human or ‘earth’ others, by removing the obstacle of self-centred individualism” (Braidotti 2006: 35). A multiplicidade de voces pola que opta Casal sérvelle, ademais, para denunciar de xeito bajtniano a imposición dunha única voz por parte da ditadura (Bakhtin 2000). Neste sentido, cómpre engadir que a versión novelada de Bobis sobre a *Fish-hair woman* (2012) tamén conta con máis dun ente narrativo.

⁴ Cunha temperatura de fundido ao redor dos 3.500°, o wolframio é un mineral verdadeiramente extraordinario. Isto explica que os nazis estivesen tan interesados nel, xa que permitíalles construír armas, vehículos (como os tanques Panzer) e outros materiais militares que eran practicamente indestrutibles (Cons 2017).

deter mercando o mineral no mercado negro; por iso, moitos aldeáns venden wolframio en segredo para mellorar a súa situación económica. As irmás Manuela e Candela acaban involucrándose na loita da guerrilla para facer sabotaxe á mina, mentres que axudan ás refuxiadas e aos refuxiados xudeus a chegar ao río que linda con Portugal e tratan de manter as súas respectivas historias de amor. O xerme da obra de Casal é un breve documental do mesmo título dirixido por Felipe Rodríguez Lameiro (2006).

3. Marco teórico: memorias subalternas, teoría dos afectos e estudos feministas

Aínda que o concepto de “memorias subalternas” carece de definición formal, se seguimos a explicación do termo “subalterno” de Gayatri Spivak (Spivak 1996), as memorias subalternas (Traverso 2007) refírense principalmente a narracións orais de individuos que as clases dominantes consideran incapaces de producir rexistros históricos. Nun contexto de guerra, ás xerarquías escrito/oral, clase media/“clase baixa” temos que engadir a de vencedores/vencidos, sendo os derradeiros quen crean memorias subalternas (Beyen 2014). Mentres que estas definicións explican o adxectivo “subalterno”, gustárame destacar o substantivo plural “memorias” por, a lo menos, dúas razóns: para descartar a idea de que hai só unha (versión da) historia; para esixir que as clases dominantes escoiten cada unha das historias dos chamados subalternos e subalternas.

Aínda que a época actual presume de ser posestruturalista e poscolonial, e malia os incontables esforzos para rebater ás versións hexemónicas da historia⁵, as memorias subalternas atopan dificultades para ser aceptadas como válidas polos académicos. Nun ensaio sobre a historiografía da guerrilla española durante o franquismo, Mercedes Yusta (2016) láíase da escaseza de estudos académicos sobre este fenómeno, polo que invita aos investigadores e ás investigadoras a integrar “memorias y testimonios, la escritura fílmica (de ficciones o documentales) o la escritura literaria” “en sus demostraciones” (Yusta 2016: 143) e instaos a preocuparse por “la forma en la que escribe ese pasado” tendo en conta “la función de la historia como relato” (*Ibid.*). A

suxestión de Yusta dismantela as xerarquías de historia/arte, historiografía/memorias (subalternas), escrita/oralidade, palabra/imaxe, etc. O meu concepto de historia tamén abarca unha memoria colectiva que acepta o feito de que hai historias e memorias e de que temos o imperativo ético de prestar atención ás narrativas de todas as persoas. Esta multiplicidade de discursos, tanto dentro como fóra da academia (cartas, testemuñas, literatura, filmes, etc.), débense recoñecer e debater, xa que ter acceso a eles achéganos máis á “verdade”. É máis, pór diferentes versións da historia a dialogar é unha forma de respectar e honrar as persoas que as producen, o que supón un primeiro paso cara a unha comunidade baseada en relacións éticas.

Outro dos agravios dos historiadores e das historiadoras profesionais ás memorias subalternas está relacionado cos afectos, dado que se considera que amosan “[u]na concepción emocional del relato histórico” (Yusta 2008: 22). Porén, hai alguén que aínda crea que existen explicacións históricas puramente racionais ou obxectivas? De feito, os afectos son centrais na reconstrución da memoria e da historia das persoas. Por exemplo, en “Fish-hair woman” os corpos dos asasinados e asasinadas que a heroína rescata do río devólvense aos familiares que os poden velar e enterrar, co que todos e todas reafirman a súa dignidade. En *Lobos sucios* as irmás protagonistas axudan aos xudeus e ás xudías que escapan da Alemaña nazi a cruzar o río para poder chegar a América no canto de acabar deshumanizados en campos de concentración. Seguindo coas mulleres, que foron e seguen a ser excluídas dos textos mnemónicos dominantes, non deberían ter dereito as superviventes das guerras a representarse ou ser representadas á marxe de narrativas patriarcais? Tendo en conta estas cuestións, considero que os historiadores e as historiadoras deberían ter unha postura máis aberta, máis atenta e mesmo máis astuta, dado que, lles guste ou non, as memorias subalternas certamente reescriben o discurso histórico. Tamén lles pediría aos historiadores e ás historiadoras, como autores e autoras que son, que non esquezan a súa responsabilidade ética de prestar atención ás persoas (Bakhtin 1990); así, unha representación ética da historia debería incluír o concepto de Anne Whitehead

⁵ Os *testimonios* latinoamericanos (ex. Menchú e Burgos 1983), as réplicas feministas a “the War Story paradigm” (Cooke 1997), “ethical witnessing” (Cubilié 2005) e “postmemory” (Hirsch 2012), por nomear algúns.

da memoria como “a spur to unexpected acts of empathy and solidarity” que “connects us both to others and to [historical] reality itself” (citada en Herrero 2016: 612). A idea de que a memoria moldea as conexións emocionais está inextricabilmente unida á teoría dos afectos.

Se a mediados do século XX explorabamos a linguaxe como medio primordial para comprender a realidade, desde mediados da década de 1990 estamos a experimentar un xiro afectivo (Clough e Halley 2007). Os traballos contemporáneos da teoría dos afectos apuntan a Spinoza como un dos seus mestres pola súa defensa do monismo —o continuum, en lugar da xerarquía, entre categorías (mente-corpo, cultura-natureza, etc.)—, que é a base da teoría dos afectos. Por tanto, aos estudos dos afectos adoita interesarlles “how the ‘outside’ realms of the pre-/extra-/para-linguistic intersect with the lower or proximal senses (such as touch, taste, smell, rhythm, [etc.])” (Gregg e Seigworth 2010: 8). Malia que os estudosos e as estudosas dos afectos non están de acordo nalgúñas cuestións, si coincidirían en que o que chamo aquí (des)afectos (emocións, sentimentos, etc.) se experimentan a través do corpo. Isto significa que os afectos pódense sentir pero non é fácil explicalos con palabras, cando non resulta totalmente imposible (Massumi 2002). Segundo Antonio Damasio (1994, 2003), os poetas, e eu diría que os artistas en xeral, son os máis cualificados para tratar de expresar os afectos con palabras e de recoñecer a dificultade desta tarefa.

O que Damasio chama o erro de Descartes (Damasio 1994), o privilexio da razón sobre todo o demais, provocou o desprezo do mundo occidental polo corpo, o que, á súa vez, causou a identificación entre a corporalidade, as emocións e a muller como inferiores desde o punto de vista patriarcal. Por outro lado, os e as especialistas nos afectos afirman que as emocións, os sentimentos, as sensacións e os pensamentos non se poden disociar facilmente e dirixen a nosa atención á importancia da materia e o movemento nos procesos humanos. Para Sara Ahmed, as emocións non son só psicolóxicas e individuais senón “social and cultural practices” (Ahmed 2004: 9); ademais son “relational: they involve (re)actions or relations of ‘towardness’ or ‘awayness’” (*Ibid.*: 8) e implican un movemento que pode provocar “attachment (...) through being moved by the proximity of others” (*Ibid.*: 11). Así pois, as emocións teñen un rol fundamental no comportamento das comunidades que pode provocar accións

colectivas directamente relacionadas coa política (como as alianzas), resultando centrais en investigacións coma miña.

Para analizar as memorias subalternas de Bobis e Casal dende a teoría dos afectos, tamén emprego as obras das que considero as súas pioneiras modernas: as feministas francesas e as feministas culturais. As feministas francesas critican a Freud por apoiar a xerarquía home/muller e por situar á muller nunha posición “where she can experience herself only fragmentarily as waste or excess” (Irigaray 1997: 327). Dito exceso é a diferenza sexual das mulleres en si mesma, que o patriarcado insiste en non valorar positivamente (i.e. fóra da xerarquía mencionada) por medo a que o destrúa ou o castre metaforicamente. Unha manifestación da diferenza sexual das mulleres é a *chora*, o espazo maternal que conecta os ámbitos do semiótico e o simbólico (Kristeva 1980). Para algunhas de nós, o que ocorre no espazo semiótico, relacionado fundamentalmente coa aprendizaxe e a práctica do afecto, xa é unha forma de cultura. Por outra banda, o feminismo cultural defende que a muller e o home están socializados de xeito diferente segundo o seu xénero, polo que a muller acaba vinculada á “ética do coidado” (Gilligan 1982). Pese aos problemas derivados das xeneralizacións do feminismo cultural (Tronto 1993), o recoñecemento da praxe afectiva das mulleres ao longo da historia é loable —de feito, dita praxe continúa no centro dos estudos actuais (ex. Estévez-Saá e Lorenzo-Modia 2019). O meu artigo, a un tempo, explora tanto os desaffectos (violencia, odio, etc.) como os afectos (amizade, amor, etc.) e destaca que as mulleres resisten e mesmo gozan da súa existencia diaria grazas aos derradeiros, tal e como amosan Bobis e Casal.

Os expertos e expertas en literatura e cinema lamentan a representación estereotipada das mulleres (como esposas, nais, etc.), así como o escaso recoñecemento das escritoras e directoras (vid. Cixous 1976, Eagleton 2015, Kuhn 1994 e Pollock 2015). A pesar de que estou de acordo con estas apreciacións, acho máis interesante estudar as personaxes femininas (dentro e fóra dos seus roles tradicionais) retratadas dende un punto de vista feminista pero non necesariamente feminino. Este tipo de representacións permítennos adquirir coñecementos sobre “the untheorized experience of women” (de Lauretis 1987: 119) para que elas poidan por fin entrar no simbólico (Silvermann 1996). Gustaríame engadir que as mulleres

deberían acceder ao simbólico por medio da ética, ao seren consideradas a un tempo tanto diferentes dos homes (mulleres) como iguais a eles (con dereitos e deberes). Tamén pretendo animar aos investigadores e as investigadoras a examinar non só a ideoloxía dos directores e das directoras senón tamén dos guionistas, dado que eles son os responsables últimos das historias. En canto a *Lobos sucios*, o guión escribírono tres mulleres e un home (Paula Cons, Noelia del Río, Carmen Abarca, e Felipe Rodríguez), quen, xunto con Casal e por suposto Bobis, son incuestionablemente feministas como demostrarei a continuación.

4. Unha aproximación aos (des)afectos en Bobis e Casal

4.1. Personaxes: alén do (sobre)natural, o xénero e a clase

4.1.1. O (sobre)natural

Actualmente, o contínuum natureza-cultura está sendo promovido pola teoría dos afectos (ex. Damasio 1994, 2003), o ecofeminismo (ex. Mies e Shiva 1993) e o poshumanismo (ex. Pepperell 2003), entre outras correntes⁶. Bobis e Casal defenden un contínuum poshumano natureza-cultura que inclúe o (sobre)natural. Nas súas obras, o (sobre)natural (os animais, as plantas, a maxia, o espiritual, etc.) é máis que un simple pano de fondo e funciona case como unha personaxe. De feito, si empezo esta análise falando do (sobre)natural e para explicar desde o principio os detalles máis cruciais dos argumentos das dúas obras.

Lobos sucios comeza cunha vista aérea do Teixadal, un bosque de teixos que reaparece en varias ocasións. A segunda toma amosa a Manuela (Marian Álvarez) collendo auga das Tres Fuentes, que ela cre curativa, dun xeito ritual. Entón, escoitamos unha voz en *off* de si mesma contándolle a lenda dunha moura (fada das fontes) a súa filla. O río é un elemento vital no filme: á noite, a irmá de Manuela, Candela (Manuela Vellés), guía alí aos xudeus e ás xudías que escapan da Alemaña nazi para que poidan cruzar a Portugal no seu periplo ata América. O río é crucial tamén na narrativa de

Bobis, xa que o “river sweet with lemon grass and breathing fireflies” (Bobis 1999: 10) é o sinal para que Estrella, a Muller pelo-peixe, bote o seu cabelo máxico na auga e pesque os cadáveres dos asasinados e asasinadas na “Guerra Total” filipina (1987-1989). Os corpos que Estrella rescata do río son encarnacións metonímicas que revelan a violencia criminal do estado. Ademais, cando rescata os defuntos, as súas familias poden por fin darlles “a decent burial” (Bobis 1999: 19).

A importancia dos animais na película de Casal xa é evidente no título, “lobos sucios”, que se refire os mesmos nazis. O título tamén introduce un xogo de palabras coa etimoloxía de “wolframio”, que vén do alemán “*wolf* (lobo) y *rahm* (nata). Los mineros creían que el demonio, en forma de lobo, contaminaba el mineral (...) con su baba” (“Wolframio o wolframio”). O que é máis, Manuela dille á súa irmá: “Andas como los lobos: de noche, a escondidas” (Casal 2015: 00:09:28). Cando Franz (Pierre Kiwitt), o enxeñeiro e comandante nazi, está a piques de dispararlle a Manuela, ela condúceo ata unha cova chamada Cueva dos mouros; alí, una loba prateada (Bernike de Naraío), que vexo como unha encarnación do espírito de Candela (xa asasinada), mata a Franz. Antes disto, nun intento por insultar aos españois, Franz afirma nunha ocasión: “Esta gente son como animales” (Casal 2015: 01:24:19), desvelando o seu desprezo tamén polos derradeiros, unha insolencia ecolóxica que rematará coa súa vida.

No que respecta ao sobrenatural, o cabelo da heroína de “Fish-hair woman” ten calidades máxicas. Coa súa melena negra e vermella de 12 metros de lonxitude, Estrella considérase unha “freak of nature” (Bobis 1999: 12) que só se decata do seu propósito despois de “that purge by the military” (*Ibid.*: 11). A personaxe de Bobis podería ser unha reescritura feminista do mito Medusa, que acabou sendo parte humana e parte animal. Moitas versións deste mito apuntan a que Medusa foi violada por Poseidón. A pesar de sufrir tal calvario, foi castigada por Atenea —o que aínda pode ocorrerlle ás vítimas de violación— transformándoa nunha

⁶ En breve, o ecofeminismo xurde da unión entre o feminismo e a ecoloxía. Carolyn Merchant (2005) distingue catro ramas: liberal, cultural, social e socialista. Para Ted Schakzti (2001), hai dous tipos principais de poshumanismo: un que resalta o rol de axentes non humanos (animais, plantas, computadoras, etc.); outro que prioriza o social sobre o individual. Por tanto, ámbalas dúas correntes traspasan o concepto tradicional do humano, salientando como afectamos e nos afectan o medio ambiente, outras persoas, etc.

gorgona con serpes na cabeza que convertía en pedra a quen a miraba aos ollos. Hélène Cixous interpreta o castigo como froito do medo á sexualidade das mulleres e pídelles a estas que reescriban as ideas patriarcais vertidas sobre os seus corpos. Cixous engade que a gorgona non é “deadly. She’s beautiful and she’s laughing” (1976: 885). Cando as mulleres recoñezan a beleza e a resiliencia de Medusa, recuperarán non só o poder para sentirse ben nos seus corpos senón tamén para cambiar o imaxinario cultural dende o simbólico —unha tarefa que lle interesa tanto a Bobis como a Casal. Pola súa parte, os veciños e veciñas da Muller pelo-peixe pensan que os vagalumes do río son unha manifestación do sagrado: “thousands of miles away from (...) where San Pablo was overpowered by the light of love (...) [,] our Iraya village thought that the river fireflies were shards of that light” (Bobis 1999: 12).

Continuando coas cuestións extrasensoriais, en *Lobos sucios*, Manuela prevé a morte da amiga de Candela, Uxía (Sabela Arán); noutra ocasión, despois de ver unha curuxa branca, predí unha explosión na mina onde morren varios mineiros. Os nazis estaban profundamente interesados no esoterismo, así que Franz, fascinado polas habilidades de Manuela, faille moitas preguntas e pídelles que o axude a atopar a cova secreta da que falan as lendas do lugar. Como dixeran enriba, a cova e a súa loba salvarán a vida de Manuela. As forzas da natureza tamén se alían para axudar os subalternos e as subalternas en “Fish-hair woman”: “the rain washe[s] the bodies into the river” (*Ibid.*: 19-20); en consecuencia, a auga do río énchese de herba limoeira e de enxames de vagalumes, chamando a atención da xente que acaba por descubrir os asasinatos dos militares.

4.1.2. As mulleres

Esta sección achega (máis) detalles sobre as personaxes femininas, cuxas características continuarei explicando ao longo do artigo.

As mulleres (e os homes) do rural adoitan clasificarse como subalternas (Spivak 1996), xeralmente consideradas incapaces de narrar as súas propias historias por si mesmas e moito menos de denunciar situacións de opresión. As

mulleres do rural que retratan Bobis (1999) e Casal (2015) traballan fóra da casa, amosando unha mestura de masculinidade (ex. gañaren cartos) e feminidade (ex. responsabilizárense das tarefas da casa) e, en consecuencia, desafiando os roles de xénero. Cómpre engadir que, en “Fish-hair woman” e *Lobos sucios*, os subalternos e as subalternas non só logran rebelarse ante as inxustizas, senón que conseguen vivir o seu día a día con dignidade. Asíanse, aínda que sexa con trapos húmidos; lavan a roupa, mesmo no río; comen o mellor que poden e comparten a súa comida cos demais; son eficientes no seu traballo, e, sobre todo, tentan desenvolver relacións éticas coa súa familia, cos seus veciños e cos descoñecidos (sempre que poden).

Manuela traballa lavando wolframio na mina. Malia que a súa personaxe comparte trazos con unha mineira do mesmo nome, ela e Candela representan ás irmás Touza (“Película” 01:34). Residentes de Ribadavia, Amparo, Julia e Lola Touza axudaron a uns 500 refuxiados e refuxiadas xudeus a cruzar a fronteira na súa viaxe a América, “gracias a una red clandestina que las conectaba directamente con el consul portugués Aristides de Sousa” (Montero 2018). Manuela acorda colaborar cos Aliados e co complot da guerrilla para sabotar a mina a cambio de que Edgar (Thomas Coumans), o doutor e espía belga, lle traia penicilina para curar á súa filla enferma. Por tanto, convértese nun nexo entre os rebeldes e o músico-prisioneiro político-mineiro andaluz Miguel Peña (Isak Férriz)⁷. Manuela chegará ata a manter relacións sexuais co enxeñeiro nazi que tanto despreza para poder entrar na súa casa e roubar os planos actualizados da mina, un sacrificio propio dunha nai coraxe. Máis tarde, cando se decata das macabras consecuencias da guerra, convencerase aínda máis da importancia da súa inestimable colaboración, e así expresarallo a Miguel: “Tenías razón. Nosotros no somos importantes” (Casal 2015: 00:55:20). Cómpre apuntar que, ao principio do filme, Manuela non se comporta deste xeito en absoluto. Por exemplo, rexeita colaborar coa guerrilla co pretexto de que “Nuestra guerra ya terminó. Esta mina es lo mejor que le ha pasado a este pueblo nunca; los alemanes nos están dando

⁷ Esta personaxe podería estar baseada en Miguel Cardeñas Lozano, coñecido como o rebelde andaluz, que ingresou na guerrilla e viviu en Galicia bastante tempo. A súa historia recóllese no documental *Lobos sucios* (Rodríguez Lameiro 2006).

de comer a mí y a m'hija" (*Ibid.*: 00:14:20) e mesmo rifa coa súa irmá por traer xudeus á casa. Seguindo a liña de Spinoza e Deleuze, Ahmed afirma que "capacities do not belong to individuals, but are how bodies are affected by other bodies" (Ahmed 2004: 183). Manuela, por tanto, condensa a posibilidade non só de cambio, senón dun cambio positivo que contradí o concepto neoliberal do suxeito. É máis, a súa traxectoria axuda a que a audiencia teña esperanza no resto das personaxes, que tamén se poderían transformar mediante os afectos.

As actividades de Candela inclúen coidar da vaca e extraer e vender wolframio no mercado negro. O primeiro son que escoitamos dela é un asubío (Casal 2015: 00:07:38) para que o señor Bryan (Sam Louwick), un espía inglés, saia da casa para mercar o mineral. Os Aliados están dispostos a mercar o wolframio para que non acabe no poder do Eixe, xa que "los alemanes fabrican tanques y bombas" con el (Casal 2015: 00:08:47) e "puede decidir quién ganará la guerra" (*Ibid.*: 00:09:13). Esta información, e a idea de que un grupo de xente estea a ser masacrada só por ser xudeus, emociona a Candela, que ata aprende a conducir un coche (inglés) para poder levar refuxiadas e refuxiados xudeus ao río, a fronteira con Portugal. As súas nobres accións provocarán a súa tortura e morte, mais antes diso, iniciará unha relación amorosa con Edgar (o espía-doutor), pese a que pensa que só é unha pobre labrega que non é suficiente para el. Ao ser a máis nova, Candela é máis distendida e alegre que a súa irmá e, por iso, ten algúns comentarios humorísticos na película. Por exemplo, cando lle preguntan se sabe conducir, ela responde: "Puedo llevar un carro con mulo que es mucho más difícil" (*Ibid.*: 00:28:30).

Estrella, a protagonista e narradora de "Fish-hair woman" (Bobis 1999), tamén ten momentos de humor mesmo cando explica como os seus paisanos a obxectifican: "Where is she? (...) With her hair (...) all of Iraya [village] chuckled. (...) Eating with her hair, sleeping with her hair, taking her hair for a wander" (*Ibid.*: 13). En canto a outras emocións, se Estrella non chora nin se derruba cando saca os cadáveres do río, non é porque teña "nerves of stone" (*Ibid.*: 19), senón porque o seu pelo "st[eals] all the grief from [her] face" (*Ibid.*). En realidade, ela é unha heroína por accidente, ao recibir da natureza un cabelo tan extraordinario. Tras rescatar cadáveres do río día tras día, sofre dunha insoportable dor "in [her] scalp" (*Ibid.*) e aféctalle tanto a extrema

crueza da súa labor que considera deixalo. Tamén chora cara ao final da historia, amosando a súa sensibilidade, cando descobre que o sargento Ramon matou a Tony (o australiano do que está namorada) e que ten que pescar o seu cadáver coa súa melenas.

Os nomes das personaxes son sintomáticos da súa personalidade e ofrecen máis relacións entre elas: Manuela significa "Dios está con nosotros" ("Manuela"); Candela quere dicir "vela (...) candil" ("Candela"); "Estrella" é a forma española de "estrela", que, a un tempo, nos lembra a colonización española de Filipinas e conecta a súa dona, como nos casos de Manuela e Candela, co reino celestial da luz. É máis, Estrella e Manuela están alienadas na súa comunidade polos seus trazos sobrenaturais; por exemplo, Pan Inyo, o enterrador, di que a Muller pelo-peixe "has secret powers inside" (Bobis 1999: 19) e as compañeiras de Manuela rexouban de que podería "echar[les] el mal de ojo" (Casal 2015: 00:03:36). Precisamente súa posición nun espazo liminar lles permite "mediate between opposed realms: (...) reality and magic, love and hate, life and death, (...), the villagers and the military" (Herrero 2016: 612). Por último, pero non menos importante, ámbalas dúas heroínas están relacionadas coa auga: o cabelo de Estrella pode nadar como un peixe e Manuela posúe atributos de mouro (fada das fontes), como comentarei máis adiante.

4.1.3. Os homes

Xa que este artigo trata das mulleres, só vou expoñer algúns detalles sobre os homes en relación co feminino.

Márquez (Xosé M. Esperante), o oficial da Garda Civil a cargo da mina, chama aos prisioneiros sentenciados a traballar alí "*señoritas*" (Casal 2015); tras asasinar a Tony, o amante australiano de Estrella, Ramón di que era un "sissy" (Bobis 1999: 17 e 22). Estas dúas situacións reflicten conceptos patriarcais do feminino que, aplicados aos homes, buscan humillalos. Así e todo, Bobis e Casal non apoian esa ideoloxía machista: Tony, que é novelista, cita versos de Rilke cando admira o cabelo de Estrella (Bobis 1999), amosando a súa sensibilidade; cando lle preguntan polo seu oficio, Miguel, expianista, admite que "Mi mujer era la que sabía tocar de verdad" (Casal 2015: 01:25:53), unha afirmación que recoñece o traballo das mulleres que habitualmente non pasa á historia, confirmando a súa personalidade honesta e profeminista. É máis, ámbolos dous homes son quen de chorar e farano

diante das mulleres. A pesar da súa tipificación como femininas, a creatividade, a humildade e a sensibilidade aparecen representadas por Bobis e Casal como trazos que dignifican a personalidade do home, o que promove un intercambio dos roles de xénero de xeito *queer*.

4.2. Temas: combatendo a violencia (contra as mulleres, a memoria, etc.) desde a ética do coidado e o amor intersubxectivo.

4.2.1. Violencia de xénero

Non sería ata 1998 e 2001 que os Tribunais Penais Internacionais para Iugoslavia e Ruanda “handed down the landmark rulings (...) that wartime rape (and sexual enslavement) is a war crime, a crime against humanity, and an act of genocide” (Sanford, Stefatos e Salvi 2016: 1). A violencia contra as mulleres durante os conflitos armados (agresión sexual, violación, etc.) non se pode atribuír ao caos do momento, senón que se emprega de xeito sistemático como arma de guerra (Enloe 2000; Sanford, Stefatos e Salvi 2016). Entón, non é sorprendente que os investigadores e as investigadoras teñan identificado tres formas en que o estado colabora con esta violencia como “a perpetrator, a facilitator” e “a perpetrator”, isto é, “a participant by omission” (Sanford, Stefatos e Salvi 2016: 3-4). As investigacións, entón, clarifican por que a violencia contra as mulleres se ignorou tanto tempo.

En “Fish-hair woman”, a heroína rescata “the naked body of a sixteen-year-old *amazona*, a female guerrilla. She hardly had any face left. Dark blotches, the size of a fist, covered her pelvis and breasts which had lost their nipples” (Bobis 1999: 17). Esta descrición suxire que a vítima foi torturada, mutilada, abusada sexualmente e, se cadra, mesmo violada. En *Lobos sucios*, as mulleres tamén sofren violencia de xénero: como xa mencionei, Manuela ten un encontro sexual co enxeñeiro alemán para roubarlle o plano actualizado da mina e, así, obter medicinas dun dos Aliados (Edgar) para curar a súa nena enferma. Os xestos de repulsión e dor da actriz cando está na cama con Franz e a súa cara de alivio cando todo remata fan que vexamos a escena como abuso sexual. Despois de que as forzas nazis descubren que Candela estivo axudando aos xudeus a escapar do Holocausto, interrógana, tortúran e asasínana. Entre ás xudías ás que axuda Candela hai unha muller chamada Ruth (Tamara Canosa) que, como descobre Manuela polas manchas de leite na súa blusa, tivera un

bebé recentemente. Con todo, cando Manuela lle pregunta polo neno, Ruth aparta a mirada e garda silencio, polo que o público pode imaxinar que lle puideron roubar o fillo ou asasinalo. É así como o filme denuncia a violencia de xénero durante o Holocausto.

A forma de falarlle ás mulleres, especialmente por parte dalgúns homes que as insultan e lles dan ordes sen agardar unha resposta, non é ética (Bakhtin 2000) e pódese considerar violencia simbólica (Bourdieu 1990). Estrella recibe ordes constantes do sarxento e os seus homes para que pesque co seu cabelo, mentres que Miguel lle di a Manuela “haz lo que tengas que hacer” referíndose a que seduza a Franz (Casal 2015: 00:48:28). As veciñas de Manuela chámana La viudita, un alcume irónico para a súa indumentaria tamén irónica: vai de loito polo pai da súa filla que as abandonou hai moito tempo. O comandante nazi míntelle a María (Luisa Merelas), a nai de Manuela e Candela, para que lle de detalles sobre a súa filla máis nova e facilite a súa captura e consecuente asesinato. María aparece representada como unha muller maior que bebe de máis, probablemente para esquecer as súas difíciles circunstancias, as mesmas que a levan a un camiño de auto-violencia (i.e. o alcolismo).

Á parte de de maneira física, psicolóxica e social, a violencia de xénero practícase en forma de marxinação educativa e económica, tal e como amosan numerosos exemplos. Manuela e Candela non saben ler nin escribir e Estrella só ten “some education, (...) crooked English” (Bobis 1999: 17). En “Fish-hair woman”, o exército ordena a Estrella pescar os cadáveres só porque a auga do río non se pode beber polo “[l]emon grass taste” (*Ibid.*: 15) e os vagalumes escorrentan o peixe que se converteu na “food” de todo o mundo durante as loitas armadas (*Ibid.*: 19); a narradora describe os “fishes and loaves of bread –white or brown– like those in” Australia, onde, a diferenza que en Filipinas, “there are choices” (*Ibid.*: 18). En *Lobos sucios*, Franz agasalla a Manuela cun vestido de seda e unha cea elegante, e ela reacciona dicindo: “No estoy acostumbrada a estos lujos” (Casal 2015: 01:00:39); Manuela teima en que a súa irmá pida un traballo como o seu na mina pero Candela rexéitao dicíndolle que co seu salario de “8 pesetas (...) no [le]s llega para todo” e o wolframio págase “10 veces más (...) en el extraperlo” (*Ibid.*: 00:10:00); cando os alemáns se queixan de que os aldeáns están a roubar wolframio, Márquez (o xefe da Garda Civil) dille que “la gente de aquí es pobre y

el wolframio se paga demasiado bien” (*Ibid.*: 00:36:35), do que se deduce que a fame é unha forma capitalista de violencia.

4.2.2. Memoria e historia

Xunto con Oren B. Stier, defendo que “[m]emory, history, and society are (...) entangled, and nowhere is this more evident than in the cultural realm” (Stier 2010: 8) que consiste, fundamentalmente, nas memorias subalternas (literatura, cinema, escultura, música, pintura, etc.). De feito, o entrelazamento das memorias (subalternas) e a historia inunda este artigo. Por iso, nesta sección só vou tratar as ocasións en que estes dous conceptos aparecen de xeito explícito nas creacións de Bobis e Casal.

A narradora de “Fish-hair woman” confesa que “in our Iraya [village] we had mastered the art of faith, because it was the only way to believe we existed, that our village was still alive (...) during that purge by the military” (Bobis 1999: 11). A súa afirmación advirtenos de que os que teñen poder (para gobernar ou para escribir a historia) sempre tratan de agochar os acontecementos históricos que non lles convéñen. Como á maioría dos espectadores e espectadoras de *Lobos sucios*, sorprendeume descartarme de que os nazis estiveron en Galicia ao menos dous anos (1942-1944), o que demostra que non coñecemos a nosa historia. Combater este descoñecemento xustifica os intentos por revisar os relatos históricos dominantes, especialmente nos casos en que se reinterpreta a historia das mulleres, o que as feministas chaman “herstoria” (do inglés *herstory* como contrapunto a *history*).

“Fish-hair woman” ten unha narradora que reflicte a intención feminista de Bobis de deixar que as mulleres contan as súas propias historias coas súas propias voces: “I will not allow you to invent me, too, you who read this, so I will tell you everything” (Bobis 1999: 13). Os acontecementos históricos representados na peza están parcialmente baseados nas experiencias da autora e en testemuñas das vítimas: “In 1987, my grandmother’s village was militarised (...). Ten years after[wards] (...) a group of women teachers told me their story” (Bobis

2010: 87-88). Como aconsella o feminismo francés, pioneiro moderno da teoría dos afectos, “Woman must put herself into the text –as into the world and into history (...) so that other women ... might exclaim: (...) my body [e.g. memory] knows unheard-of songs” (Cixous 1976: 875-876). “Fish-hair woman” establece unha relación clara entre a historia, a memoria e o corpo: “history hurts my hair (...) Remembering is always a bleeding out of memory” (Bobis 1999: 11). En consecuencia, segundo as ideas expresadas pola autora, o suxeito está tanto encarnado como embebido nas relacións cos demais (e nos acontecementos históricos), unha argumentación que tamén propoñen as teóricas dos afectos (Braidotti 2006).

Como afirmei anteriormente, cando a Muller pelo-peixe devolve os corpos dos asasinados ás súas familias, está a reescribir a historia, a formar parte da memoria e a desenvolver o que Toni Morrison novela como “to re-member”: volver a xuntar a todos os membros dunha familia ou todas as identidades dunha persoa (Morrison 1987). Morrison tamén acuña o termo “re-memory” (*Ibid.*) e subliña a necesidade de revisar todo tipo de memorias para poder refutar os textos mnemónicos oficiais, facer as paces co pasado, etc. A situación que se describe no relato de Bobis presenta paralelismos con países como España, onde, durante e despois da Guerra Civil (1936-1939), numerosas persoas foron asasinadas e enterradas en fosas comúns, polo que os seus familiares descoñecen onde están. A importancia da memoria se recoñece cando se abren estas fosas ou cando a Muller pelo-peixe pesca os cadáveres: entón, as vítimas das guerras adoptan unha materialidade innegable que reescribe a historia⁸.

“Inspirada en hechos reales”, o lema de *Lobos sucios* engade: “‘Para nosotros el wolframio es como la sangre para el hombre’ (Hans-Heinrich Dieckhoff. Embajador alemán en España (1943-1945)”. A nota do posfinal⁹ (Núñez-Puente 2019) contén información sobre as irmás Touza e a árbore plantada en Israel na súa honra –vid. 4.1.2. Como dixen enriba, o intercambio de wolframio entre España e Alemaña trátase na película en varias ocasións: “Con el wolframio

⁸ Tras os esforzos da Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, entre outras agrupacións, abríronse unhas 2.500 fosas en España nos últimos dezanove anos, o que permitiu que as familias de máis de 9.000 vítimas reescriban a historia e enterren aos seus mortos grazas a probas de ADN (del Río 2019).

⁹ Proponse o termo *post-ending* (ou posfinal) “rather than the more literary epilogue, for audiovisual texts that revisit their endings in order to actively involve their viewers in, for instance, postfilm discussion” (Núñez-Puente 2019: 24).

que sacan de Galicia [los nazis] serán (...) casi invencibles” (Casal 2015: 00:13:22). Actualmente, sabemos que á Alemaña nazi se lle permitiu extraer wolframio de España para que Franco pagase a súa débeda con Hitler, como aclara Franz: “España está en deuda con nosotros” (*Ibid.*: 00:36:44)¹⁰. A mensaxe do posfinal (Núñez-Puente 2019) revela que as minas de wolframio acabaron pechando “ante la presión del bando aliado”. O filme menciona que os Aliados mercaban o wolframio no mercado negro e despois guindábano “a la Ría de Vigo” (Casal 2015: 00:08:42) ata o punto de que na actualidade a Ría de Vigo está considerada un dos maiores depósitos de wolframio do mundo (Cons 2017). Mentres que en España o Réxime colaboraba cos nazis, a cidadanía que vendía wolframio en segredo axudaba aos Aliados (moitas veces sen sabelo, como amosa Casal).

Como no caso do conto de Bobis, narrado por unha muller, *Lobos sucios* abre ca voz de Manuela cóntandolle unha historia a súa filla. Un dos guerrilleiros é unha muller chamada Sarrias (Noemí Miranda) que leva roupa masculina (un pantalón, unha camisa de cadros e unha gorra) e se comporta como un membro máis da guerrilla, ex. participando na loita contra os alemáns para liberar aos convictos ao final. Na España de posguerra, algunhas mulleres sospeitosas de non apoiar a Franco uníronse aos homes da guerrilla simplemente para salvar a vida (Ces 2010); de feito, estaban máis seguras nas montañas que nas súas casas, onde a Garda Civil as podía localizar con todas as consecuencias: levalas ao cuartel, torturalas ou mesmo asasinálas (*Ibid.*). As mulleres que quedaban na casa tamén eran dunha importancia clave para a guerrilla: coidaban dos homes, cociñaban, lavaban a roupa, etc., polo que hai que recoñecer que “a muller (...) fixo posible a subsistencia de dez anos de guerrilla” (*Ibid.*: 52:40).

No filme de Casal, cando Manuela corre grave perigo tamén escapa ao monte e reúnese coa guerrilla, aínda que é ela quen dirixe a acción nesta ocasión. Chorosa, Manuela convértese na líder dos rebeldes, a quen arenga cun discurso simple de acordo co patrón afectivo antirretórico do feminismo de base (Anzaldúa 1990): “No podemos abandonar. Candela se la

jugó por gente que ni siquiera conocía. Se lo debemos” (Casal 2015: 01:22:30). Aparte do estilo do seu discurso, o seu concepto da guerra é revelador: “No es la guerra (...) Es la vida de unos hombres que se la han jugado por vosotros” (*Ibid.*: 01:23:20); é dicir, a súa capacidade para considerar a parte humana do conflito opónse á noción patriarcal de guerra¹¹. Manuela cree firmemente que ela e os rebeldes teñen a obriga ética de honrar á súa irmá asasinada e de liberar aos prisioneiros políticos da mina, e insiste: “Se lo debemos” (*Ibid.*: 01:22:47). Esa obriga ética, unha responsabilidade no sentido bajtiniano (Bakhtin 1990), impúlsanos a moitos e moitas a apoiar e estudar as memorias subalternas.

4.2.3. A ética do coidado

Dúas producións recentes, *Hunger games trilogy* (Collins 2018) e *The divergent series* (Burger e Schwentke 2014-2016), retratan o borrado da memoria como un medio de control da poboación; ámbalas dúas sagas animan ás mulleres a utilizar a violencia, a solución típica dos heroes (homes), como o único medio para escapar desa situación. Pola contra, “Fish-hair woman” (Bobis 1999) e *Lobos sucios* (Casal 2015) propoñen as relacións afectivas como un xeito revolucionario de opoñerse á violencia que devasta os seus mundos.

Despois de ver a Estrella (“Fish-hair woman”) pescando cadáveres do río, Tony ponse enfermo, “he refused to eat or drink (...) he developed a chill (...) Nearly deranged by his strange ailment” (Bobis 1999: 20). Estrella lévao á súa casa, “wrap[s] him with [her] hair each night to keep him warm”, “hushe[s] his cries and calm[s] his shaking” (*Ibid.*) ata que se recupera. Cando Virutas (Ricardo de Barreiro, *Lobos sucios*) sacrifica a súa vida para protexer a aqueles que tentaban sabotar a mina, Miguel queda desconsolado. Manuela achégao ao seu peito, acarícialo mentres que el chora desesperado e rematan bicándose apaixonadamente. O xeito en que as mulleres coidan pacientemente dos homes e doutras persoas demostra a súa habilidade na ética do coidado (Gilligan 1982), así como a súa extraordinaria forza e resiliencia.

A narradora de “Fish-hair woman” láíase de que os aldeáns de Iraya “had forgotten how to

¹⁰ Franco tiña que pagar a Hitler, quen o abastecera de material de guerra: “756 aviones, 257 [armazones] antiaéreos [ex. unha ponte aérea entre o norte de África e Sevilla], 122 carros y artillería” (Cons 2017: 00:10:56). Foi grazas a dito armamento que o Bando Nacional puido comezar, desenvolver e gañar a Guerra Civil.

¹¹ A parte humana tamén aparece subliñada na novela *Fish-hair woman*: “Ours is not the story of a war. It is the story of those whom we love and hate” (Bobis 2012: 269).

cry” (Bobis 1999: 17 e 18) e de que, nunha ocasión, ata se refiran ao cadáver dun rapaz como un “it” (*Ibid.*: 18), o que enfurece a Estrella. A narradora admite que, fronte tal “macabre war” (Bobis 1999: 18), “you begin to practice the art of uncaring (...) [o “des-coidado”, meu termo] so that (...) it becomes easier to cross with mortality” (*Ibid.*). Con todo, como xa adiantei, cando a Muller pelo-peixe ten que rescatar o cadáver de Tony do río, chora “after all” (*Ibid.*: 22) e demostra que realmente lle afecta a violencia que percibe a diario. En *Lobos sucios*, o xeito arriscado en que Candela axuda ao pobo xudeu a escapar da Segunda Guerra Mundial evidencia que lle preocupa profundamente a situación, aínda que segue a crer que non é boa dabondo para o seu mozo belga. Coa confianza dunha irmá maior, Manuela asegúralle: “Eres la mejor persona que conozco; te mereces todo lo mejor de este mundo, incluido ese Edgar con sus besos” (Casal 2015: 01:11:30); despois, apértaa e bícaa, amosando de novo a súa capacidade para coidar.

Por tanto e malia viviren tempos difíciles, as heroínas de Bobis e Casal practican exitosamente os principios do feminismo cultural que defende que “self and other are interdependent and that life (...) can only be sustained by care in relationships” (Gilligan 1982: 127).

4.2.4. Amor e sexualidade intersubxectivos

As obras de Bobis e Casal inclúen historias de amor heterosexual entre xente de distintas orixes: unha filipina (Estrella) e un australiano (Tony), unha galega (Candela) e un belga (Edgar) e outra galega (Manuela) e un andaluz (Miguel). Por un lado, para os réximes fascistas “mixed-race relationships [are viewed] as a sign of hate” (Ahmed 2004: 124); por outro, a psicanálise clásica caracteriza o amor heterosexual por unha xerarquía na que os homes se identifican como os dominantes e as mulleres como subordinadas, unha situación que provoca que as derradeiras teñan que cargar cunha relación de submisión e dominación. No relato e na película que aquí se examinan, as relacións amorosas son un exemplo sólido da posibilidade de amor intersubxectivo baseado no recoñecemento da subxectividade do Outro (Irigaray 1997 e Benjamin 1998), non só entre xéneros, senón tamén entre culturas. Ademais, as dúas obras distinguen claramente entre amor e sexo, unha diferenza na que o feminismo ten insistido repetidamente.

En “Fish-hair woman”, Tony (o novelista) está fascinado pola imaxe de Estrella destrenzando a súa melena na ribeira e contéplaa como “a ‘Nam documentary” (Bobis 1999: 14). Este primeiro encontro con ela corrobora as teorías da psicanálise que afirman que as mulleres son cousificadas como obxectos do desexo masculino. Así e todo, o comportamento de Tony muda cando se namora dela. Por exemplo, é exquisitamente tenro non seus encontros sexuais, recita poesía e bautiza “every hillock [of her spine] with the name of a gem” (*Ibid.*: 17). Tras a súa crise nerviosa, insta a Estrella a marchar con el a Australia e a cortar a súa singular cabeleira; a Muller pelo-peixe non está disposta a facelo e a relación remata por romperse, a pesar de que ela tamén acaba “in love” del (*Ibid.*: 20).

A obra de Bobis defende que o amor espiritual se pode compartir de xeito intersubxectivo: os aldeáns desesperados de Iraya cren que os vagalumes, unha manifestación da “light of love” de San Pablo (*Ibid.*: 12), poden converter aos soldados “into something close to love” (*Ibid.*). Desafortunadamente, a falta de ética por parte dos militares impide que sexan espiritualmente afectuosos: Ramon (o sarxento novo) non é quen de comprender o amor entre Estrella e Tony, e entende a súa relación como algo exclusivamente sexual: “Was he that good?” (*Ibid.*: 21). A Muller pelo-peixe ten una opinión moi diferente do seu propio desexo, que describe como un río (vid. 4.3.2). Ademais, compartir o seu corpo con Tony desde o amor axúdao a recuperarse da súa crise nerviosa: “underneath my hair, he loved me over and over again, until the chill half-ebbed from his flesh, because I had shared it with mine” (*Ibid.*: 20). Desgraciadamente, Ramon remata por matar o amante australiano por celos e culpa á heroína da súa morte por ter “fucked him” (*Ibid.*: 15). O amor de Estrella por Tony é tan grande que a súa narración nace del e gravita arredor do asasinato do estranxeiro co obxectivo de denunciálo; así pois, desde as primeiras páxinas, o texto alude ao “final trek” da heroína (*Ibid.*: 14), “the last time” (*Ibid.*: 10) que mete a súa melena no río para rescatar o cadáver do seu amor. A partir de entón, deixa de ser a Muller pelo-peixe e parte dela morre tamén. Con sorte, unha parte dela revive ao narrar o seu relato, facendo xustiza ao seu amante, a si mesma e á historia¹².

¹² Bobis ten afirmado que a súa intencionalidade literaria nace da reescritura do verbo “to deploy” (“despregar”) no contexto de “To bring story into effective action against the original military use of the word. (...) Counter-deploy ‘the little stories’ of the village over a military deployment” e así honrar aos mortos (Bobis 2010: 93).

En *Lobos sucios*, Franz (o alemán) ve a Manuela como a alguén inferior e como un obxecto de desexo¹³. Pola contra, Manuela vese a si mesma tanto igual como diferente de Miguel (o andaluz), quen, a pesar do seu pensamento profeminista (vid. 4.1.3), non lle fala dun xeito respectuoso ao principio. Sen dubidalo por un intre, ela dálle unha labazada e dille: “No me vuelvas a faltar al respeto, ¿me oíste? Nunca” (Casal 2015: 00:48:33). Noutra ocasión, dille a Miguel que el non é ningún para “permitir[le]” facer algo ou non (*Ibid.*: 00:55:13). Queda claro que Manuela non cre no conto patriarcal de que as mulleres, por natureza, sexan submisas aos homes (García 2018). Igualmente, Manuela mantén relacións sexuais co nazi por cuestións estratéxicas, demostrando que diferencia o sexo do amor. Como tamén queda reflectido, aínda que é Franz quen a bica, é ela quen bica a Miguel. A forma de actuar e pensar de Manuela proba que o feminismo non é incompatible coas mulleres do rural. Pola súa banda, Miguel aprende a respectala, malia que, a medida que se namora dela, lle resulta moi difícil controlar os seus celos de Franz. Os celos dos homes nas relacións heterosexuais son un signo de machismo baseado na cousificación da muller; por este motivo, Luce Irigaray rexeita a frase “I love you” xa que esta “does not respect the intersubjective” (Irigaray 1997: 138). A filósofa francesa prefere dir “*I love to you*”, onde a preposición “to” evita a redución, apropiación ou obxectificación do “other” por parte do “same” (*Ibid.*: 109-111). Esta é ponte ética que Manuela intenta construír con Miguel. Casi ao final de *Lobos sucios* hay un *travelling* circular que se recrea no apaixonado bico entre a galega e o andaluz ao reencontrarse no monte. Con todo, o seu non é como os bicos dos finais de Hollywood polo menos por dous motivos: ambos están incrivelmente sorprendidos de descubrir que o outro está vivo; aos espectadores e ás espectadoras aínda lles espera a nota conmemorativa do “posfinal” (Núñez-Puente 2019).

4.3. Recursos formais: xénero(s), linguaxe(s) e simbolismo

4.3.1. Xénero(s)

“Fish-hair woman” e *Lobos sucios* pódense catalogar en moitos xéneros: reescritura histórica, reescritura feminista (Cranny Francis

1990), guerra, suspense, aventura, romance, metaficción historiográfica (Hutcheon 1988), metacinema (Setka 2015), etc. En canto ao derradeiro, a narradora de Bobis diríxese repetidamente ao público lector e alude a cuestións de (in)credulidade; o filme de Casal inclúe mensaxes para explicarlle aos espectadores e ás espectadoras a súa xénese e intencións. Esta combinación de xéneros é coherente co intercambio roles de xénero que apoian tanto o relato como a película. Ademais, a dificultade de identificar cada obra cun xénero concreto tamén se pode interpretar desde o punto de vista da teoría dos afectos como un ataque á obsesión racional por establecer clasificacións. A continuación, voume centrar no realismo máxico, un xénero inherentemente híbrido que é central en ambas creacións.

Para Dolores Herrero, o traballo de Bobis “relies on magical realist strategies (...) in order to retrieve the painful memories of a traumatic past, and testify to the unutterable, (...), namely, the massacres and brutal destruction of whole villages, and the tragic disappearance of thousands of innocent and helpless people” (Herrero 2016: 610-11). Herrero suxire que as versións alternativas da historia han de ser escritas unicamente e completamente empregando a ficción e, máis concretamente, o realismo máxico. Outros e outras intelectuais ten sinalado que “magical realism is (...) anchored in reality, and is politically and historically “conscious”” (Benito, Manzanás e Simal 2009: 58). Dada a súa base híbrida, o realismo máxico é moi apropiado para criticar o monoloxismo das ditaduras; aparte diso, penso que o realismo máxico e a poesía son dous dos mellores xéneros para representar os (des)afectos (sentimentos e emocións) que non se poden reflectir mediante formas de representación convencionais. En consecuencia, non resulta sorprendente que moitas reescrituras históricas foran moldeadas como obras de realismo máxico cargadas de lirismo, como a xa canónica *Midnight's children* (Rushdie 1981). Obras máis modernas, como *Bearheart* (Vizenor 1990) e *Tropic of orange* (Yamashita 1997), continúan a usar “magical realism to reinscribe justice and solidarity into the aseptic reality of an unjust world” (Benito, Manzanás e Simal 2009: 78).

¹³ Cando Manuela e Franz están na cama, insérese unha escena deles tendo relacións no Teixadal. Este momento imaxinario delata a mentalidade patriarcal do alemán, para quen deitarse con Manuela é como penetrar nos segredos do bosque.

Tal e como suxire o seu nome composto, o realismo máxico desafia as oposicións binarias. Tanto “Fish-hair woman” como *Lobos sucios* propoñen o desmantelamento de xerarquías como historia/arte, historiografía/memoria (subalterna), home/muller, urbano/rural, coñecemento/afecto, real/máxico, etc. En realidade, para moitas culturas (como a galega tradicional), o que a modernidade chama o real sempre estivo interconectado coa maxia. Por iso, *Lobos sucios* mestura realismo e maxia dun xeito natural, malia que algúns críticos o interpretaran erroneamente como “underdeveloped” (Harvey 2015). Manuela non lle da ningunha importancia ás súas habilidades extrasensoriais; por iso a escena-motif¹⁴ (Núñez-Puente 2019) que retrata o estalido da madeira na lareira sempre se amosa moi rápido, aínda que para Manuela funciona como presaxio dalgunha morte. Algunhas correntes contemporáneas (como a teoría dos afectos, a ecocrítica ou o poshumanismo) valoran positivamente a hibridación e as calidades múltiples da vida, o que axuda a explicar por que as creacións de realismo máxico proliferan hoxe —ex. *Stranger things* (Duffer e Duffer 2016-), *Dark* (Odar e Friese 2017-). O que é máis importante, o éxito contemporáneo do realismo máxico podería responder á frustración da xente coa realidade e ao seu desexo tanto de criticala como de cambiala. En definitiva, o realismo máxico “is a socially and politically committed genre” (Herrero 2005: 115) perfecto para canalizar memorias subalternas como as de Bobis e Casal.

4.3.2. Linguaxe(s), simbolismo e outras figuras

A perspectiva internacional de “Fish-hair woman” e *Lobos sucios* é evidente no seu formato plurilingüe: “Fish-hair woman” está escrito en inglés, tagalo e español; as personaxes de *Lobos sucios* falan español, galego, inglés, francés e alemán. As obras expresan o seu espírito proético e interrelacional de diversos xeitos dentro e fóra da lingua¹⁵.

Como xa adiantei (4.2.1), a forma de falar das personaxes revela a súa ideoloxía: de acordo co seu pensamento patriarcal, Ramon emprega a expresión en tagalo “*puttang ina*” (*fillo de puta) ao longo de “Fish-hair woman”

e, no canto de usar o seu nome, chama a Estrella “big hair” (Bobis 1999: 19). En contraste con esta violencia verbal, a narrativa rebor-da cos símiles: Ramon é “like a dark angel” (*Ibid.*: 10); “Remembering is (...) like pulling thread from a vein in the heart” (*Ibid.*: 11); as mechas naturais de Estrella son “Red as the dahlia blooms” (*Ibid.*); “hair undone like a net” (*Ibid.*: 16); etc. Como fai a metonimia (Cornell 1999), os símiles tamén manteñen os elementos da comparación un a carón do outro e, por iso, as narrativas que abundan en símiles poden funcionar como modelos de relacións éticas (Núñez-Puente 2006), como ocorre coa de Bobis. O texto cita parte dunha canción en tagalo sobre a Muller pelo-peixe creada polos aldeáns de Iraya para destacar a importancia da tradición oral en Filipinas. Aparte dos nomes propios, hai outras palabras en español, como “limonsito and milflores” (Bobis 1999: 14), “*gasera*” (*Ibid.*: 15), “*Santa Maria (...) Madre de Dios*” (*Ibid.*: 16), etc. que nos lembran a colonización española de 400 anos neste país. Ademais, non é sorprendente que as formas dos verbos “remember” e “forget” se repitan constantemente para que comecemos definitivamente a confrontar a memoria.

O símbolo principal en “Fish-hair woman” é o pelo da heroína, “the anchor of the remnants of a village” (*Ibid.*: 19). Bobis decide outorgar á súa protagonista un cabelo extraordinario que demostra a importancia da anatomía na actividade humana; por iso, a autora segue as propostas da teoría dos afectos que defenden as calidades autorreguladoras do corpo (ex. Braidotti 2006 e Damasio 1994, 2003). A melena de Estrella é tan longa que, metaforicamente, a chama “*tapis*” (Bobis 1999: 19 e 20). Dito *tapis* aparece frecuentemente personificado con intelixencia propia: “the roots of my hair knew this was (...) the last time” (*Ibid.*: 10); “every strand (...) heard my heart break” (*Ibid.*: 11 e 22); “my hair remembers” (*Ibid.*: 14). Por un lado, para algúns o seu cabelo é un símbolo espiritual: a xente de Iraya reza “Hair of Estrella, have mercy on us” (*Ibid.*: 13). Por outro, destácase a súa materialidade concreta: os “streaks of red” (*Ibid.*: 11) entre os guechos escuros poderían representar o sangue das vítimas; cando Ramon acosa sexualmente a Estrella, ela deféndese empregando o seu cabelo

¹⁴ Do inglés *scene-motif*: “my own compound to name motifs shaped as scenes” (Núñez-Puente 2019: 22).

¹⁵ Nesta liña, este artigo está escrito en galego, unha lingua minoritaria e minorizada, mentras que mantén citas en inglés e español coa esperanza de contribuír ás relacións éticas.

como “a whip” (*Ibid.*: 22), un símbolo fálico. En algunhas culturas, o cabelo (longo) das mulleres enténdese como un elemento sensual ata o punto de facerllo tapar. A decisión literaria de Bobis é axeitada por varios motivos: primeiro, os guechos poden ser conectores (Ramblado 2014) entre a Muller pelo-peixe e os mortos, o presente e o pasado; segundo, Bobis transforma o cabelo, que ten sido un medio de opresións das mulleres, nun elemento de poder (ou autodefensa), denuncia (de crimes de guerra) e curación (de traumas).

Xa analicei o papel da auga como símbolo de liberdade en *Lobos sucios* e de denuncia e redención en “Fish-hair woman”. No relato de Bobis, o río adquire outra dimensión cando se relaciona co desexo da narradora-protagonista:

Another river swells on desperate nights like this, flowing in the pelvis. Strange how, when close to death, we become more intimate with desire. One tries to hide it, but this river overflows. Each night, when [Tony was ill, as] I hushed his cries and calmed his shaking, my *tapis* [i.e. hair] betrayed me, reweaving its flowers into fishes that circled my hipbone, which became as luminous as the moon on the river, while the fishes swam to my breasts, biting behind the nipples. His cold, blue fingers reached for them, coaxing the fishes to leap out. (Bobis 1999: 20)

A metáfora do río como o seu desexo que flúe e o símil hiperbólico da “hipbone (...) as luminous as the moon” (Bobis 1999: 20) demostran que o río se pode interpretar poeticamente como unha fonte de vida mesmo neste relato. Ademais, o “*tapis*” (*Ibid.*) do seu cabelo contribúe artisticamente á súa redefinición, “reweaving its flowers into fishes” (*Ibid.*), unha metáfora da sensualidade das súas zonas eróxicas. É máis, o significado de Iraya, a aldea de Estrella, é “where water originates” xunto coas “stories” (Bobis 2014: 238); por tanto, pódese deducir que o fluxo das palabras da protagonista-narradora pode, de feito, (re) escribir a historia das súas vidas¹⁶.

Como xa apuntei, en *Lobos sucios* fálanse cinco idiomas. Os galegos e as galegas aparecen falando español, dado que o franquismo

impuxo dita lingua pola forza; aínda así, pódense detectar algunhas expresións en galego como “rabuda” (Casal 2015: 00:12:41), “tolo” (*Ibid.*: 00:29:58), “tola” (*Ibid.*: 00:42:17), “tanto ten” (*Ibid.*: 01:10:55) e o máis frecuente “carallo” (ex. *Ibid.*: 00:10:27). De orixe catalá, as actrices (Marian Alvarez e Manuela Vellés) que interpretan ás protagonistas fan unha imitación loable do acento galego. O cine emprega outras linguaxes sen palabras, como os xestos, a luz, a cor, a fotografía e a música. As olladas que comparten Manuela e Miguel confirman que se están a namorar. A iluminación de *Lobos sucios* é escura e reflicte perfectamente o frío e a humidade do clima chuvioso de Galicia; de feito, moitas escenas teñen lugar no monte ou á noite. Alén do clima, esta escuridade pode simbolizar o calvario das refuxiadas e refuxiados xudeus, a fame e a ignorancia dos aldeáns, a dor da nai dunha nena enferma, o sufrimento dos mineiros, a triste tarefa do xefe da Garda Civil, etc. En canto ás cores, a máis destacable é a verde, unha homenaxe á abundante vexetación da paisaxe galega que aparece frecuentemente nas tomas aéreas de Sergi Gallardo; non obstante, tendo en conta o “Romance sonámbulo” de Federico García Lorca (1928), a cor verde pode representar a morte, un significado que tamén parece apropiado para *Lobos sucios*. A música, composta por Sergio Moure de Oteyza, axuda moito á audiencia a seguir a historia: é tenra e emotiva ao principio, enérxica e emocionante nos momentos de suspense e desesperadamente lenta cando non hai espazo para a esperanza (como na persecución de Candela).

Para retomar o tema do cabelo, na España dos 1940 a maior parte das mulleres adoitaban cubrir a cabeza en público, sobre todo na igrexa, o que demostra que o seu cabelo se consideraba un símbolo sexual¹⁷. En *Lobos sucios*, case tódalas mulleres levan un pano escuro e todas levan o cabelo recollido. Manuela cambia de aspecto dúas veces: cando os Aliados lle dan información para Miguel, leva un pano branco como sinal para reunirse con él; cando trata de seducir a Franz, descobre a cabeza lucindo un cabelo solto e ondulado. En

¹⁶ Con todo, a forma de narrar o seu desexo é suficientemente gráfica (como un tapiz) como para considerarse antirretórica. O fala da heroína, clara e directa, o é máis aínda cando se decata da morte de Tony e insulta repetidamente a Ramon, o asasino, animalizándoo dun xeito inconsciente: “cur, cur, cur!” (Bobis 1999: 22).

¹⁷ Un tipo frecuente de tortura ás disidentes durante o franquismo era rapalas, non só para humillalas senón tamén para eliminar a súa principal marca de feminidade, nun intento de provocar a súa “*bestialización*” (Ramblado 2014: 424).

ambas ocasións, hana criticar polo seu suposto comportamento ousado. En canto a outros símbolos, Manuela leva un colar cun tríscele que, na mitoloxía celta, representa a aprendizaxe continua, o cambio e as interrelacións (Brodsky 2018). O nome de Candela evócase simbolicamente nunha escena na que aparece enmarcada nunha porta cun candil na man, o que lle outorga o status dunha figura case relixiosa. Algunhas escenas-motif (Núñez-Puente 2019) tamén son simbólicas, como o son do lume mencionado anteriormente. A listaxe pode continuar coa escena-motif (*Ibid.*) de certas manchas: o sangue que queda no chan despois do asasinato de Virutas e na parede durante a tortura de Candela, ou as marcas de leite na blusa da nai xudía sen fillo. Estas manchas representan os rastros da historia e lémbrennos a necesidade de non esconder senón expor e revisar criticamente os acontecementos do pasado, por exemplo, mediante a literatura e o cine.

5. Conclusión

Este artigo impulsa a necesidade de prestar atención ás memorias subalternas (ex. as obras de arte) tanto para expandir o noso coñecemento da historia como para respectar as voces dos chamados subalternos e subalternas. Como nos casos de Bobis e Casal, a miña investigación rexeita oposicións binarias como historia/arte, historiografía/memoria (subalterna), home/muller, urbano/rural, razón/emoción e realidade/maxia, entre outras. En xeral, as obras literarias e cinematográficas pódennos achegar información que está ausente noutros discursos históricos dominantes (as relacións cotiás, o traballo das mulleres, etc.) e dar acceso a testemuñas múltiples e variadas do pasado que nos aproximan a un maior entendemento do que realmente ocorreu.

Ao examinar as personaxes femininas en “Fish-hair woman” (Bobis 1999) e *Lobos sucios* (Casal 2015), comprendemos que a violencia de xénero é un fenómeno que se repite a través das culturas e mesmo a través do tempo, especialmente en épocas de guerra (abusos sexuais, roubo de nenos, etc.). A autora filipina e o director galego contribúen a denunciar a violencia de xénero, que é o primeiro paso para cambiar esta situación. Ademais, non representan ás mulleres do rural como vítimas indefensas senón como suxeitos que resisten e se rebelan na medida das súas posibilidades, demostrando a súa forma feminista de pensar e de vivir; de feito, o seu xeito antirretórico de falar e narrar é unha lección para que o

feminismo académico se achegue ás mulleres reais incluíndo as marxinas. Mentres que a práctica da ética do coidado das mulleres do rural as axuda a sobrevivir e a axudar a outros e outras a sobrevivir, a súa práctica tamén demostra que son intelixentes, fortes e valentes. Esta capacidade de moverse entre os roles de xénero considerados masculinos e femininos é unha manifestación máis do espírito feminista que rexeita as xerarquías. Ademais, estas calidades fan das mulleres do rural un elemento crucial en tempos difíciles: a dolorosa tarefa de Estrella no río, o sacrificio sexual de Manuela, a perigosa actividade de Candela para liberar aos xudeus, etc. As protagonistas de Bobis e Casal tamén amosan que, ademais do amor maternal, o amor e a sexualidade intersubxectivos son espazos válidos para establecer relacións éticas. Por unha banda, o relato e o filme retratan que, en épocas de crise, a xente pode adquirir hábitos desesperados como o “des-coidado” (meu termo) ou a participación no mercado negro; por outra, os comportamentos afectivos da xente definen a súa humanidade en ámbalas dúas obras. Por exemplo, Estrella é incapaz de seguir contendo as lágrimas cando descobre o asasinato de Tony en “Fish-hair woman” (Bobis 1999); Manuela e Candela amosan os seus sentimentos nobres e a súa preocupación polos demais en *Lobos sucios* (Casal 2015).

Como se desprende das dúas manifestacións artísticas, a xente só podemos superar os conflitos a grande escala a través da solidariedade. Bobis e Casal apoian un concepto poshumano de humanidade que excede o individual e abrangue o (sobre)natural co obxectivo de expandir a nosa idea das persoas como entes encarnados e embebidos nas súas relacións. Por iso, os estudos sobre a teoría dos afectos, a memoria histórica e o feminismo son tan útiles para analizar a estes artistas que, aínda por riba, empregan recursos formais moi refinados.

“Fish-hair woman” (Bobis 1999) e *Lobos sucios* (Casal 2015) rememoran o río como un axente de cambio positivo (ex. reparación, liberdade); grazas ao fluír artístico das imaxes e as palabras, as historias do pasado transmíten-se con máis profundidade e podemos facernos máis humanos ou incluso poshumanos, posto que o esquecemento é unha forma de violencia. Despois de todo, a dignidade das persoas está por enriba dos debates académicos ou políticos (ex. sobre historia e memoria) e, para poder crear unha comunidade baseada en relacións éticas, primeiro cómpre pagar a débeda (ética) aos denominados subalternos e subalternas.

6. Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara (2004): *The cultural politics of emotion*. Nova York / Londres: Routledge.
- Anzaldúa, Gloria E. (1990): “Haciendo caras, una entrada: An introduction”, en G. Anzaldúa (ed.), *Making face, making soul/Haciendo caras: Creative and critical perspectives by women of color*. San Francisco: Aunt Lute, pp. xv-xxviii.
- Bakhtin, Mikhail M. (1990): *Art and answerability. Early philosophical essays*. Austin: University of Texas Press.
- (2000): *The dialogic imagination. Four essays*. Austin: University of Texas Press.
- Benito, Jesús; Ana M. Manzanar e Begoña Simal (2009): *Uncertain mirrors: Magical realism in US ethnic literatures*. Amsterdam / Nova York: Rodopi.
- Benjamin, Jessica (1998): *Shadow of the other: Intersubjectivity and gender in psychoanalysis*. Nova York: Routledge.
- Beyen, Marnix (2014): “Introduction: Local, national, transnational memories: A triangular relationship”, en M. Beyen e B. Deseure (eds.), *Local memories in a nationalizing and globalizing world*. Nova York: Palgrave Macmillan, pp. 1-23.
- Bobis, Merlinda (1999): “Fish-hair woman”. *White turtle*. Melbourne: Spinifex.
- (2012): *Fish-hair woman*. Melbourne: Spinifex [libro electrónico Kindle].
- (2006): *River, river*. [Radioteatro]. Australia: ABC Radio National.
- (2010): “Storying: Dream and deployment”, *Social identities* 15/1, pp. 85-94.
- (2014): “Weeping is singing: After the war, a transnational lament”, en S. Perera e S. H. Razack (eds.), *At the limits of justice: Women of colour on terror*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 237-262.
- Bourdieu, Pierre (1980): *The logic of practice*. Cambridge: Polity.
- Braidotti, Rosi (2006): *Transposition: On nomadic ethics*. Cambridge: Polity.
- Brodsky, Julia (2018): “Triskelion, triskele, or triple spiral: What is the meaning of this ancient Celtic symbol?”, *Shamrock Craic. History, Heritage, Culture*, <https://www.shamrockgift.com/blog/triskelion-triskele-celtic-meaning/> [consulta 02/01/2020].
- Burger, Neil e Robert Schwentke (dirs.) (2014-2016): *The divergent series*. Estados Unidos: Red Wagon Entertainment e Summit Entertainment.
- “Candela”: *Diccionario etimológico español en línea. Etimologías.dechile.net*, <http://etimologias.dechile.net/?candela> [consulta 02/01/2020].
- Casal de Miguel, Simón (dir.) (2015): *Lobos sucios*. [Película]. España-Bélgica: Agallas Films, Dream Team Concept e Left Field Ventures.
- Ces, Pablo (dir.) (2010): *As silenciadas*. [Documental]. España: CesMedia.
- Cixous, Hélène (1976): “The laugh of the Medusa”, *Signs: Journal of women in culture and society* 1/4, 875-983.
- Clough, Patricia Ticineto e Jean Halley (eds.) (2007): *The affective turn: Theorizing the social*. Durham: Duke University Press.
- Collins, Suzanne (2018): *Hunger games trilogy*. Ontario: Scholastic.
- Cons, Paula (dir.) (2017): *La batalla desconocida*. [Documental]. España: Agallas Films. *RTVE.es*, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/otros-documentales/otros-documentales-batalla-desconocida/4449990/> [consulta 04/12/2019].
- Cooke, Miriam (1997): *Women and the war story*. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press.
- Cornell, Crucilla (1999): *Beyond accommodation: Ethical feminism, deconstruction, and the law*. Lanham: Rowman e Littlefield.
- Cranny-Francis, Anne (1990): *Feminist fiction: Feminist uses of generic fiction*. Cambridge: Polity.
- Cubilié, Anne (2005): *Women witnessing terror: Testimony and the cultural politics of human rights*. Nova York: Fordham University Press.
- Damasio, Antonio R. (1994): *Descartes’ error: Emotion, reason, and the human brain*. Nova York: Avon Books.
- (2003): *Looking for Spinoza: Joy, sorrow, and the feeling brain*. Orlando et al: Harcourt.
- De Lauretis, Teresa (1987): *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

- Del Río, Nacho (2019): “El mapa de la vergüenza en España: todas las fosas comunes de las víctimas de la Guerra Civil y el franquismo”. *Lasexta.com*, https://www.lasexta.com/noticias/nacional/mapa-verguenza-espana-todas-fosas-comunes-victimas-guerra-civil-franquismo_201902265c7553260cf2e60c4243c6c5.html.
- Duffer, Matt e Ross Duffer (dirs.): *Stranger things*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix.
- Eagleton, Mary (ed.) (2015): *Feminist literary criticism*. Nova York: Routledge.
- Enloe, Cynthia (2000): *Manoeuvres: The international politics of militarizing women's lives*. Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press.
- Estévez-Saá, Margarita e María Jesús Lorenzo-Modia (eds.) (2019): *The ethics and aesthetics of eco-caring: Contemporary debates on ecofeminism(s)*. Nova York: Routledge.
- García, Manon (2018): *On ne naît pas soumise, on le devient*. Castelnau-le-Lez: Climats.
- Gilligan, Carol (1982): *In a different voice. Psychological theory and women's development*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gregg, Melissa e Gregory J. Seigworth (eds.) (2010): *The affect theory reader*. Durham: Duke University Press.
- Harvey, Dennis (2015): “Film review: *Dirty wolves*”. *Variety.com*, <https://variety.com/2015/film/reviews/dirty-wolves-review-1201626252/>.
- Herrero, M. Dolores (2005): “‘Ay, siyempre, Gran, of course, Oz is –multicultural!’: Merlinda Bobis’s crossing to the other side as reflected in her short stories”, *Ariel: A review of international English literature* 36/1-2, pp. 111-134.
- (2016): “Merlinda Bobis’s *Fish-hair woman*: Showcasing Asian Australianness, putting the question of justice in its place”, *Journal of Postcolonial Writing* 52/5, pp. 610-621.
- Hirsch, Marianne (2012): *The generation of postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*. Nova York: Columbia University Press.
- Hutcheon, Linda (1988): *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Nova York: Routledge.
- Irigaray, Luce (1996): *I love to you: Sketch for a felicity within history*. Nova York: Routledge.
- (1997): “This sex which is not one”, en L. Nicholson (ed.), *The second wave. A reader in feminist theory*, Nova York: Routledge, pp. 323-329.
- Kristeva, Julia (1980): *Desire in language. A semiotic approach to literature and art*. Nova York: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette (1994): *Women's pictures: Feminism and cinema*. Nova York: Verso.
- “*Lobos sucios*. Críticas”: *Film Affinity España*, <https://www.filmaffinity.com/es/reviews/1/511193.html>.
- García Lorca, Federico: “Romance sonámbulo”. *Poesía en español - Spanish poetry*, <https://www.poesi.as/index203.htm> [consulta 02/01/2020].
- “Manuela”: *Diccionario etimológico español en línea. Etimologías.dechile.net*, <http://etimologias.dechile.net/?Manuela> [consulta 02/01/2020].
- Massumi, Brian (2002): *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Durham: Duke University Press.
- Menchú, Rigoberta e Elizabeth Burgos (1983): *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. A Habana: Casa de las Américas.
- Merchant, Carolyn (1992): *Radical ecology: the search for a livable world*. Londres: Routledge.
- Mies, Maria e Vandana Shiva (1993): *Ecofeminism*. Londres: Zed.
- Montero, Mai (2018): “Las hermanas ‘Schindler’ gallegas que salvaron a 500 judíos del Holocausto”, *El-pais.com*, https://elpais.com/cultura/2018/04/25/actualidad/1524609887_725436.html.
- Morrison, Toni (1987): *Beloved*. Nova York: Alfred A. Knopf.
- Núñez-Puente, Carolina (2019): “A queer eye for Gilman’s text: *The yellow wallpaper*, a film by PBS”, *Atlantis: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 41/1, pp. 11-29, <http://doi.org/10.28914/Atlantis-2019-41.1.01>.
- (2006): *Feminism and dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin*. Valencia: Universitat de València-Biblioteca Javier Coy.
- Odar, Baran B. e Jantje Friese (cread.) (2017-): *Dark*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Netflix.
- “Película *Lobos Sucios*: Marian Álvarez y Manuela Vellés. Entrevista” (2016): *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=HbskwIVqa6k>.
- Pepperell, Robert (2003): *The posthuman condition: Consciousness beyond the brain*. Bristol / Portland: Intellect.

- Pollock, Griselda (2015): *Vision and difference: Feminism, femininity and histories of art*. Nova York: Routledge.
- Ramblado Minero, M. Cinta (2014): “Locks of hair/Locks of shame? Women, dissidence, and punishment during Francisco Franco’s dictatorship”, en A. G. Morcillo (ed.), *Memory and cultural history of the Spanish Civil War: Realms of oblivion*, Leiden / Boston: Brill, pp. 401-434.
- Rodríguez Lameiro, Felipe (dir.) (2006): *Lobos sucios*. [Documental]. España: Long Island Films.
- Rushdie, Salman (1981): *Midnight’s children*. Londres: Johnathan Cape.
- Sanford, Victoria, Katerina Stefatos e Cecilia M. Salvi (2016): “Introduction”, en V. Sanford, K. Stefatos e C. M. Salvi (eds.), *Gender violence in peace and war: States of complicity*. Nova Brunswick: Rutgers University Press, pp. 1-16.
- Setka, Stella (2015): “Bastardized History: How *Inglourious basterds* breaks through American screen memory”, *Jewish Film & New Media* 3/2, pp. 141-169.
- Schatzki, Theodore (2001): “Introduction: Practice theory”, en T. Schatzki, K. K. Cetina e E. Von Savigny (eds.), *The practice turn in contemporary theory*. Londres: Routledge, pp.1-14.
- Silvermann, Kaja (1996): *Threshold of the visible world*. Londres: Routledge.
- Spivak, Gayatri (1996): “Subaltern studies: Deconstructing historiography”, en D. Landry e G. MacLean (eds.), *The Spivak reader: Selected works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Nova York: Routledge, pp. 203-236.
- Stepakoff, Shantee (2008): “Telling and showing: Witnesses represent Sierra Leone’s war atrocities in court and onstage”, *The drama review: The journal of performance studies* 52/1, pp. 17-31, <https://doi.org/10.1162/dram.2008.52.1.17>.
- Stier, Oren B. (2010): *Committed to memory: Cultural mediations of the Holocaust*. Amherst e Boston: University of Massachusetts Press.
- Tronto, Joan (1993): *Moral boundaries: a political argument for an ethic of care*. Nova York: Routledge.
- Traverso, Enzo (2007): *El pasado. Instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Vizenor, Gerald (1990): *Bearheart: The heirship chronicles*. Bloomington: University of Minnesota Press.
- “Wolframio o volframio”: *Diccionario etimológico español en línea. Etimologias.dechile.net*, <http://etimologias.dechile.net/?wolframio> [consulta 26/11/2019].
- Yamashita, Karen T. (1997): *Tropic of orange*. Minneapolis: Coffee House Press.
- Yusta, Mercedes (2018): “Hombres armados y mujeres invisibles. Género y sexualidad en la guerrilla antifranquista (1936-1952)”, *Ayer. Revista de historia contemporánea* 110/2, pp. 285-310.
- (2008): “La ‘recuperación de la memoria histórica’: ¿una reescritura de la historia en el espacio público? (1995-2005)”, *Revista de historiografía*, 9/2, pp. 105-117.
- (2016): “¿‘Miseria de la teoría’? La historiografía de la guerrilla antifranquista, en busca de un marco teórico”, en I. Peiró Martín e C. Frías Corredor (eds.), *Políticas del pasado y narrativas de la nación. Representaciones de la Historia en la España contemporánea*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 119-143.

